

# KUTATÁS

HESSKY ORSOLYA

## AZ ALKALMAZOTT ÉS AUTONÓM RAJZ ÖSSZEFONÓDÁSA A KÉPZŐMŰVÉSZET HATÁRTERÜLETEIN: LIEZEN-MAYER SÁNDOR KÉT SZÍNHÁZI FÜGGÖNYTERVÉRŐL<sup>1</sup>

Liezen-Mayer Sándor grafikai munkásságának vizsgálata során a kutató óhatatlanul beleütközik abba a hatalmas méretű „rajzba”, amely a művész pályafutásának mintegy lezárásaként készült a hannoveri színház főfüggönyének kompozíciós terveként. Ez a mű, amely ma a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában<sup>2</sup> található, a régi Zeneakadémia (ma: Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont) koncerttermének falát díszíti. Már méreténél fogva is felkelti az érdeklődést, eredeti szándéka – színházi függönyterv – pedig a 19. századi alkalmazott művészet határterületeire utalja. A kész, használatba vett színházi függöny ritkán annak a művésznek a kezétől származik, aki a megbízást kapta: ez első sorban az óriási felületet betöltő koncepció kidolgozásáról, előkészítéséről és rendszerint megrajzolásáról szól. A kivitelezést *alkalmazott* mesteremberek végzik; ezért ezek a művek inkább terv formájában képviselnek műalkotást. Annál is inkább, mivel a használatba került függönyök elpusztultak, s csupán a rájuk vonatkozó, festménynek minősülő színvázlatok vagy az óriásgrafikának tekinthető kompozíciós vázlatok utalnak arra, hogy az illető művész ebben a műfajban is tevékenykedett. Ilyenformán a műalkotásnak tekintett tárgy és a használati tárgy mindenféle szempontból különvált; ugyanakkor a színházi függöny a „szabad” és „alkalmazott” művészetek egységének egyik utolsó tanújaként is felfogható. Funkcionális szempontból nyilvánvalóan alkalmazott műről van szó, amely éppen olyan praktikus – mindennaposan használt, sőt, erősen elhasználdó –, mint bármely használati tárgy; művészi intenció szempontjából azonban súlyos, komoly munka fekszik benne – már csak méreténél fogva is.

A színházi függöny „illusztrálásának” műfaja több évszázados hagyományra tekint vissza, sőt,

függöny használatára már az ókori görög és római színházi előadásokban is van példa. Az a forma, amely ma is használatos, végeredményben valamikor a huszadik század elején alakult ki, azt megelőzően a 18. század elejétől használták a színházi függönyt abban a funkciójában, amelyben Liezen-Mayer Sándor is megismerte. A hatalmas színházi függöny a 18. század folyamán vált megfestésre csábító felületté, s bár a 19. században, különösen a második felében rendkívül elterjedté vált, hogy igen neves művészeket bíztak meg a függönyök megtervezésével és megfestésével, mégsem tudott kanonizált műfajként bevonulni a köztudatba. Mivel mind a színháztörténet, mind a művészettörténet periferiájára szorult jelenségről van szó, a mai napig marginális tételként várakozik a nagy 19. századi festészeti életművekben. Ennek legfőbb oka, hogy – mint az korábban szóba került – a konkrét tárgyi emlékek már nem léteznek: a legtöbb egyáltalán addig fennmaradt festett függöny legkésőbb a második világháború folyamán elpusztult.<sup>3</sup> Amelyek ma ismertek, vagy tervek a kivitelezett – ám már elpusztult – függönyökhöz, vagy metszet, korabeli leírás, illusztráció alapján ismerhetők meg. Noha a színháztörténeti kutatások egyre gyakrabban nem csupán magával a színjátszás történetével foglalkoznak, hanem például a barokk színházak, kastélyszínházak kialakításával, felszerelésével stb., még a legátfogóbbak sem térnek ki a függönyökre, legfeljebb azokra, amelyek a díszletekkel álltak valamilyen tematikus vagy mechanikai kapcsolatban. A 18–19. század festett színházi függönyei a folyamatos igénybevételnek köszönhetően egyszerűen elhasználdtak, vagy valamely oknál fogva – tűzvész, háború – elpusztultak, így használati tárgyként – sőt *már nem létező* használati tárgyként – sem



1. Hans Makart: Szentivánéji álom, 1871–1872.  
Bécs, Wien Museum (reprodukció)



2. Hans Makart: Bacchus és Ariadné, 1873–1874.  
Bécs, Österreichische Galerie Belvedere (reprodukció)

a színháztörténet, sem a művészettörténet nem kezdett el érdeklődni irántuk. A kiválasztott példák alapján azonban egyértelműen látszik, hogy egyes festői életművekbe mennyire szervesen illeszkedik egy-egy függönyterv, milyen kontinuitást képvisel az illető művész oeuvre-jében.

A festett függönyökkel foglalkozó szakirodalom<sup>4</sup> egyben színháztörténeti szempontú áttekintést is nyújt e művekről, s hangsúlyozza, hogy a függöny végeredményben sosem csak a nézők és a színészek terének elválasztását szolgálta, hanem elkülönítette a való világot az illúziótól, a realitást a látszattól; ilyenformán mindig is alapvető szerepet játszott a színházi élmény létrejöttében. Pszichológiai funkciójához – a nézők lelki felkészülésének, ráhangolódásának eszköze – a 18. század közepétől esztétikai is társult: óriási, üres felületként vonzani kezdte a művészeket, akik megrendelésre mitológiai vagy allegorikus jeleneteket terveztek rá. A barokk és a rokokó allegorikus formanyelve rendkívül gazdag volt, és olyan rendszert alakított ki, amely összetettségében is mindenki számára érthető. Az antik orientációjú mitológiai allegória túlsúlyossága és bonyolultsága azonban a 18. század második

felében, elsősorban a felvilágosodás ideáinak kialakulásával párhuzamosan már követhetlenné vált a befogadók számára, s a kezdeti – század közepi – teljes elutasítást követően lassan felmerült az allegorikus formanyelv megújításának igénye. A felvilágosodás által képviselt új eszmék és fogalmak közvetítésére azonban egyelőre még mindig csupán a régi formanyelv állt rendelkezésre. Egy új jelentésrendszer kidolgozása azonnal megindult, ez azonban sem a művészek, sem a befogadók részéről nem ágyazódott be, sőt a továbbiakban már úgy vélték, hogy a művész úgy használja az allegóriákat, ahogyan az szándékainak leginkább megfelel.<sup>5</sup> Az egyértelmű allegorikus képi nyelv összeomlása azzal járt, hogy elemei teljesen új értelemben kerültek felhasználásra, s az egyes allegorikus kompozíciók megfejtése legalább olyan integráns része volt a műélvezetnek, mint magának a „szépségnek” a befogadása. A Winckelmann által is kommentált<sup>6</sup> *Allegoriendebatte* érintette a színházi függönyöket is, hiszen azokat szinte minden esetben súlyosan terhelt allegorikus rendszerekkel díszítettek, amelyek egy idő után már érthetetlenek, s ezért érdektelenek voltak a nézők számára. A 19. század elején, nem utolsósorban a klasszicizmus egyes szigorú képviselőinek hatására a színházi függönyök előtérbe tolokodása megszűnt, hogy aztán még egyszer, elsősorban Bécsben ismét látványos, magával ragadó közvetítő elemként működjön néző és színpad között.

A 18. század második felétől német nyelvterületen uralkodói vagy fejedelmi kezdeményezésre igen nagy számban épültek színházak, s a kor divatjának megfelelően festett függönyöket használtak. Ezek közül több fennmaradt, s az illusztrációs motívumok területről területre, időről időre hagyományozódtak a legismertebb 18. századi függönyökön.<sup>7</sup> Ugyanakkor ebből az időből a színházi függönyök funkciójuk szerint már több típusba sorolhatók,<sup>8</sup> így megjelennek azok a függönyök is, amelyek a díszletben festett háttérként jutnak szerephez. A barokk színházban a függönynek az előadásokban fontos szerep jutott, akár díszletként, akár hangulati elemként, amelyet a nézők megelégedésének és ámulatba ejtésének rendeltek alá. A romantika korában vált végül az úgynevezett főfüggöny (*Hauptvorhang*) teljesen elterjedté; ezt majdnem mindig Apolló és a hozzá rendelt múzsák díszítették. Bár a felület már pusztán méreteinél fogva is vonzó lehetett a művészek számára, kezük a megfestendő szüzsét illetően meglehetősen meg volt kötve. Időnként igyekeztek elszakadni az allegorikus témától: ismert egy-két városképi ábrázolás vagy ornamentális függönydíszítés, előfordult, hogy olyan alakokat ábrázoltak a művészek, akik



3. Liezen-Mayer Sándor: A Gärtner téri színház függönyének kompozíciós terve, 1865.  
In: *Die Kunst unserer Zeit*, 1899 (reprodukció)

csak nagyon közvetetten kötődtek a színházhoz. Általánosságban elmondható, hogy elsősorban allegorikus és mitológiai témák: istenek, génuszok, diadalkocsi, bizonyos múzsaák szerepelnek a legtöbbet. Érdekes módon a színházi függönyök stílusának korszakolása nem esik egybe a nagy stílus-korszakok alakulásával<sup>9</sup> – részben azért, mert virágkoruk, azaz legnagyobb elterjedtségük csupán mintegy 150 évre korlátozódik, másrészt a szigorúan kötött tematika ezt nem igazán tette lehetővé. Inkább ízlésbeli változásról lehet beszélni, amely a rendkívül díszestől (barokk és rokokó elemekkel) a teljesen leegyszerűsödött (klasszicista-romantikus) stíluson keresztül a 19. század végének eklektikus modoráig, a művészek egyéni ízlését is tükröző függönyökig terjed.

A függönyfestészet presztízisének növekedéséhez – s ezzel a *grand arthoz* való közelítéséhez – jelentős mértékben hozzájárult, hogy Adam Friedrich Oeser (1717–1799), a lipcsei képzőművészeti akadémia igazgatója a lipcsei Komödienhaus (Altes

Theater) számára készített egy főfüggőnyt, amelyet 1766-tól használtak.<sup>10</sup> Ez a függöny utóbb rendkívül ismertté vált, az Igazság Templomát ábrázoló allegóriáját nagyon sokan igyekeztek másolni, illetve kiindulásképpen használták; ismertségét nem utolsósorban annak is köszönhetette, hogy Goethe *Költészet és valóság* című művében részletesen leírja a rajta látható kompozíciót.<sup>11</sup> Nagy hatására jellemző, hogy Goethén kívül még többen is vállalkoztak a függönyön megjelenő ábrázolás pontos bemutatására. A perspektivikus-illuzionisztikus kompozíció<sup>12</sup> korának számos mozzanatára reflektált, nem utolsósorban a német színpadokon megjelenő Shakespeare-játszásra, illetve az *Allegoriendebatte* lényegi problémájára is: Oeser a meglévő allegorikus alakokat új, saját kontextusba állítva használta fel. Adam Friedrich Oeser volt az a rendkívül ismert és elismert mester, aki kiemelkedő művészként talán elsőként vállalta színházi függöny tervezését és festését, ezáltal mintegy száz esztendőre beemelve ezt az alkalmazott műfajt a magasabb műfajok



közé. E függöny szinte minden kortársának figyelmét felkeltette, s a mai napig a 18. század második harmadának legismertebb lipcsei műalkotásaként tartják számon.<sup>13</sup> Ennek köszönhetően következett be a függönytervezés és festés általános felértékelődése, Oeser neves tanítványai és követői is több különböző színházi függöny készítésében vettek részt. Oeser után ugyanebben a színházban tanítványa és követője, Veit Hans Friedrich Schnorr von Carolsfeld (1764–1841) – 1816-tól a lipcsei akadémia igazgatója – festette azt a függönyt 1799-ben, amely Oeser megrongálódott, elhasználódott kompozícióját váltotta fel. Ennek közepén szintén szentély állt; noha „bonyolult” allegóriának tartották,<sup>14</sup> Oeserénél közérthetőbb volt. A jelenet címe: *Minerva védelmezi a színházművészetet*.<sup>15</sup> Schnorr von Carolsfeld ezt követően számos, az alkalmazott grafika körébe tartozó művet alkotott, meseillusztrációkat, amelyek monumentális freskókon jelentek meg, freskókat, amelyek kompozíciója viszont legismertebb munkájában, a Biblia-illusztrációkban köszöntek vissza.<sup>16</sup> Életművében az alkalmazott művészetek és a *grand art* közötti átjárhatóság rendkívül látványosan nyilvánul meg, függönyfestői munkássága pedig szervesen illeszkedik ebbe a tendenciába.

Az erre az időszakra kialakuló és rendszeressé váló arisztokrata támogatásnak köszönhetően – s Oeser vagy Schnorr von Carolsfeld példáját követve – egyre többen vállalták a függönyfestést, amely ezáltal a pusztá színpadi látványelem szerepéből kiemelkedve fontos reprezentációs – akár politikai/uralkodói, akár magas művészeti – eszközzé alakult át. Ezzel párhuzamosan a barokk és rokokó függönyeinek zsúfoltsága megterhelővé vált, az allegóriák felépítése, tartalma szinte érthetetlen volt a közönség számára, s szerettek volna lényegesen egyszerűbb, a szemnek és szellemnek befogadhatóbb függönyben gyönyörködni az előadás előtt. Friedrich Schinkel (1781–1841), német nyelvterületen a korszak vezető művészeti tekintélye nem csupán az építészetben szakított a barokk hagyományokkal, de a célszerűség ideájától hajtva újításai a függönyöket is érintették. A német építész elgondolása a függönyt inkább az architektúra elemének tekintette, a pszichológiai ráhangolódást, főleg pedig a darabról való figyelemelterelést nem támogatta, kifejezetten ellenezte.<sup>17</sup> Egyszerű belsőépítészeti elemnek tartotta, az ő függönye valójában a mai drapériafüggönyök elődje – s valóban, a 19. század végén, a 20. század elején egyik napról a másikra véget érő függönyfestészet annak köszönhetette kimúlását, hogy a dúsan redőzött, egyszínű (bíborvörös), súlyos drapériafüggönyök igen gyorsan elterjedtek.<sup>18</sup>

A következőkben egy olyan művész függönytervezői munkásságáról lesz részletesebben szó, aki közvetlen előképül szolgálhatott Liezen-Mayer Sándor számára is, mivel pályafutásuk több ponton és szempontból is kapcsolódott egymáshoz. Emellett Hans Makartnak a függönyfestészeti szcénában való jelenléte a műfaj presztízsének komolyságát tanúsítja.

Hans Makart (1840–1884) függönyfestői működése különösen érdemes a tanulmányozásra, hiszen Liezen-Mayer korának egyik legismertebb festőfejedelme egyben kortárs függönyfestője is volt. A Makartot megelőző virágzó bécsi színházi élet és az ennek nyomán kialakuló bécsi dekorációs iskola számos jelentős művészt foglalkoztatott, ezek közül itt most csak Karl Rahl (1812–1865) híres Orfeusz-függönyét<sup>19</sup> érdemes említeni, amely struktúrájában, ornamentális és kompozicionális részleteiben minden bizonnyal Makart első függönyének előképéül is szolgálhatott.

Míg a barokk függönyei teljes egészében az allegorikus kompozícióra koncentráltak – az architektúra rendszerint megjelent a függönyön, de elsősorban a termélység, a perspektíva látványos hangsúlyozására –, addig a 19. század elejének függönyei már szakítottak a túlszűfolt bujasággal, s ha allegorikus mondanivalójuk volt is, azokat egyszerűen felfejthető, letisztult formában tették közre. Ekkor jelentek meg a jeleneten kívüli elemek, füzérek, keretezés, arabeszkok – ezek elsősorban a kortárs rajzos, illusztrációs megoldásokra reflektáltak. Annak a ténynek köszönhetően, hogy a 18. század végétől az irodalmi illusztrálás legjelesebb képviselői közül többen függönyfestésben is kipróbálták magukat, a rajzolás stílustörténetében bekövetkező fordulatok, újabb és apró mozzanatok utat találtak a hatalmas felületekre; a határok itt is megszűntek, fizikai és eszmei minőségektől függetlenül kerültek egyik műfajból a másikba. A széles, vastag keretezés, amely az ornamentális díszítésnek adott helyet, és kiemelte, hangsúlyozta a középrészen elhelyezkedő allegorikus vagy illusztratív kompozíciót, a század közepén jelent meg, s a bécsi dekorációs iskola jellegzetességének tekinthető, amely aztán az egész német nyelvterületen is elterjedt.<sup>20</sup> Ennek korai, rendkívül látványos példája Rahl említett Orfeusz-függönye, amelytől már egyenes út vezetett Makart kompozícióihoz, amelyeken a keretezés, a bordűr és középrész már egyforma szerephez jutnak.

Makartnak több függönyterve is ismert, ezek közül kettőt érdemes kiemelni, amelyek – anélkül, hogy a művek eredeti funkciója általánosan ismert lenne – integráns részét képezik az életműnek. Makart, noha e két tervével, illetve a kivitelezett változatokkal rendkívül szerencsétlenül járt, mégis



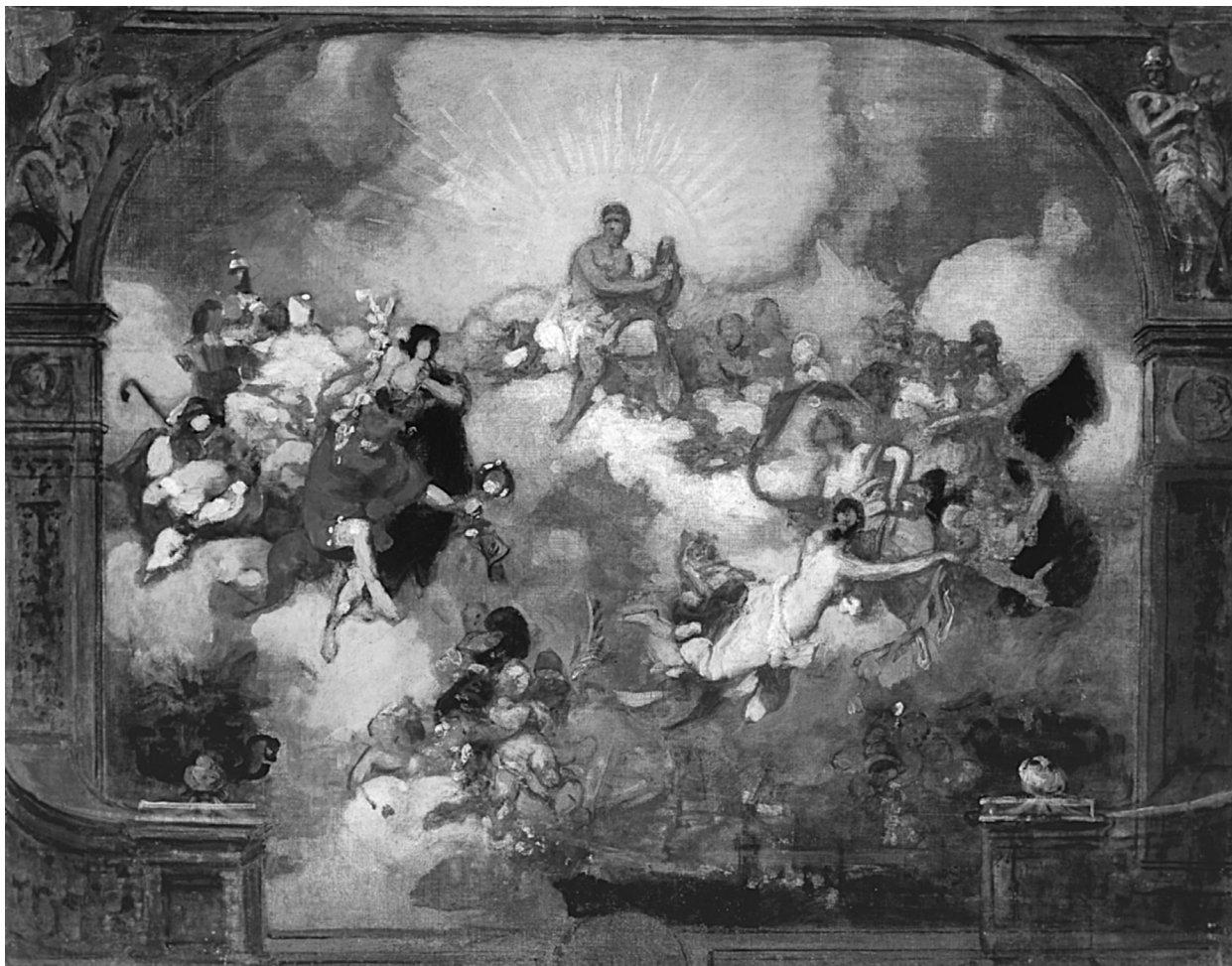
4. Liezen-Mayer Sándor: A hannoveri színház függönyterve, 1895 körül. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály

nagyon kedvelhette ezt az életművébe illeszkedő, pompa iránti vonzódásának, barokkos historizmusának, dekorációs szenvedélyének teret engedő műfajt. A 19. század hetvenes éveinek elején Makart nagyjából egyszerre szerezte meg a Wiener Stadttheater és a Komische Oper függönyeire szóló megbízatásokat. A Wiener Stadttheater 1871/72-ben épült, az elképzelések szerint a polgári színházak számára, amely az udvari színházak mellett kívánt alternatív szórakozást nyújtani a polgári lakosság számára. Makart a függöny témájára Shakespeare *Szentivánéji álom* című művét választotta, a központi jelenetben Oberon a virágból csepegtet Titánia szemébe az „Amit e szem ébren lát, / Annak hasson bűve rád”<sup>21</sup> sorok illusztrációjaként; felette egy kis mezőben a negyedik felvonás első jelenetének egy kisebb méretű felidézése látható – azaz az allegorikus kompozíció egyben illusztráció is.<sup>22</sup> Makart monográfusai szerint ebben a műben a festőfejedelm virtuóz technikájának minden eszközét felvonultatta, izzó színek, architektonikus, figurális, florális és ornamentális motívumok tobzódása az egész kompozíció.<sup>23</sup> Makart nem követte a szokásos függöny-előállítási procedúrát és olajban készítette el művét, amelyet ezt követően egyfajta impregnáló anyaggal kellett bevonnia, hogy tűzálló, azaz rendeltetészerűen használható legyen. Eközben az egész leégett, pedig már majdnem kész volt; így ma

csak a mű szín- és kompozíciós tervét ismerjük.<sup>24</sup> A sebtében készült, lényegesen leegyszerűsödött második változatot a művész nem tudta befejezni a megnyitóra. A végleges függönyt, amelyet a megnyitó utáni évben használatba helyeztek, végül nem Makart, hanem festőkollégája, a szintén Rahl tanítványaként nevelkedett Berthold Winder (1833–1888) kivitelezte. A színház egyébként 1884-ben teljesen leégett, benne a függöny is elpusztult, így egyetlen kézzelfogható nyoma az első változat szín- és kompozíciós terve. Makart dekorativitásában teljesen újraértelmezte a színházi függönyt, s allegória helyett az irodalmi illusztrációt használta fel a függöny eredeti funkciójának – a pszichológiai ráhangolódásnak – a megtartására.

Makart másik függönye, amely utóbb egyben egyik legismertebb festménye is lett, a Komische Oper számára készült. Az épületet 1873/74 folyamán fejezték be, majd 1881 decemberében ez is leégett; az esemény a bécsieket komolyan megrázta. A festő a függöny központi képének ezúttal a klasszikus mitológia egy jól ismert jelenetét választotta, amely ismét alkalmas volt arra, hogy akár allegóriaként, akár illusztrációként legyen felfogható. Ariadné és Bacchus esküvőjének buja, burjánzó részletekre is lehetőséget nyújtó jelenetét Makart magával ragadó ünnepként festette meg. Előképekül Rubens *Vénusz ünnepe* című műve szolgált.<sup>25</sup> Mi-





5. Liezen-Mayer Sándor: A hannoveri színház függönyének kompozíciós terve, 1895 körül.  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Festészeti Osztály

vel ezt a függönyt is olajban festette meg, amikor kipróbálásra átvitték a színházba, kiderült, hogy a sötét olajszínek a térben annyira csillognak, hogy szinte láthatatlanná teszik a képet, így a mű élvezetéről szó sem lehetett. Makart ezután hajlandó lett volna az egyébként szokásos viaszfestékekkel újra megfesteni, de ez a technika teljesen idegen volt számára, végül nem fejezte be a nagy függönyt. Az óriási olajképet „átminősítették” kiállítási képpé, s attól kezdve így funkcionál.<sup>26</sup> Ehhez a kompozícióhoz készült terv<sup>27</sup> is, amelyből az egész elképzelés megismerhető: Makart ugyanazt a sémát követte, mint a *Szentivánéji álom*nál. A gigantikus *Bacchus és Ariadné* csak a függöny középső részét képezte, körülötte gazdagon díszített, pompázatos és széles architektonikus keretben Makart ismét kiélhette volna dekorációs hajlamait. A művész a függönyök esetében végképp nem akart semmiről sem lemondani: illusztrálni, allegorizálni, ornamentumot, dekorációt, forma- és színekavalkádot, keretet és arabeszket – mindent akart egyszerre, miközben a ha-

talmas kompozíció lényegében használati tárgynak készült.<sup>28</sup>

Liezen-Mayer Sándor (1839–1898) annak a legendásnak mondott Piloty-osztálynak volt tanulója a müncheni képzőművészeti akadémián, amelyben Székely Bertalan és Benczúr Gyula mellett a müncheni iskola később legismertebb alakjai, így Franz von Lenbach vagy éppen Hans Makart is járt. 1858 és valószínűleg 1867 között tanult az akadémián, ahol az utolsó években komoly sikereket ért el történelmi kompozíciókhoz készült vázlatokkal, illetve már kivitelezett, nagy képekkel.<sup>29</sup> 1870-ben meghívást kapott Bécsbe, hogy az uralkodó és felesége arcképeit megfesse. I. Ferenc József és Erzsébet portréinak elkészülte után az osztrák arisztokraták egész sorát örökölte meg. 1873-ig maradt Bécsben, tehát ott-tartózkodása és udvari tevékenysége éppen azokra az esztendőkre esett, amelyekben Makart függönyei is elkészültek, így tulajdonképpen szemtanúja volt az osztrák művész kétszeres,

színházi függönyökkel kapcsolatos kudarcának. Ám Liezen-Mayer ekkor már eleget tett első színházi megbízásának: még 1865-ben Münchenben, Piloty növendékeként kapott megbízást az egykori müncheni Volkstheater, az ekkor már a Theater am Gärtnerplatz nevet viselő intézmény új főfüggönyének megtervezésére.<sup>30</sup> A képzőművészeti akadémia abban az évben történeti vázlatra meghirdetett pályázatán a magyar növendék elnyerte az első díjat, valamint lehetőséget kapott e vázlat – *Magyarországi Erzsébet szentté avatása*<sup>31</sup> – kivitelezésére. Piloty tanítványaként, ilyen sikerrel a tarsolyában juthatott hozzá az új színház függönyének tervezési megbízásához is. A színház megnyitásáról és ennek kapcsán elsősorban a magyar festői sikerről a *Vasárnapi Ujság* is beszámolt: „Litzenmayer, a müncheni újonnan épült színház számára nagy függönyt és díszleteket festett, amelyek zajos tapsvihart idéztek elő a nyitási ünnepély alkalmából. E függönyön a kiválóan eredeti szerkezet és a színjátékra vonatkozó jelvényes alakok gyönyörű csoportosítása a művészek körében is méltó elismerésben részesült.”<sup>32</sup> A függöny kompozíciós vázlata megtalálható egy korabeli, Liezen-Mayerről szóló tanulmány reprodukciói között,<sup>33</sup> ez a mű csak erről a felvételről ismerhető. A művész – visszafogottabb személyiség lévén – egy kevésbé tobzódó kompozíciót hozott létre, kifejezetten tömör, dinamikus allegorikus jelenetet, amelyet a historizáló akadémikus festésmódor eszköztárával állított össze, míg maguk az alakok a függönyfestészet Liezen-Mayer által is ismert előképeiből léptek elő. Mivel csak az előkészítő kompozíciós tanulmány ismert, annak alapján megállapítható, hogy noha az allegorikus hagyományra támaszkodott, formailag igyekezett egyszerűsíteni, „modernizálni”. Maga a komplett allegória sem annyira burjánzó, inkább utalásszerűen jelennek meg benne az alakok és attribútumaik. A kompozíció középpontjában Apolló alakja látható, a felhő körül, amelyen trónol, mitológiai figurák állnak, jobbra és balra a színházművészet és színjátszás allegóriái csoportosulnak. A tragédia, komédia, a zene és a táncművészet múzsái körül táncoló és muzsikáló amorettek lebegnek. Nyilván a kidolgozott mű részletezőbb, ami által elveszíti nagyvonalúságát, de erről éppen nincs adat. Amint Benkó Gizella írja: „Arra törekedett, hogy a hatalmas méretű festményen a magasabb egység elve jusson érvényre. Minden a maga helyén van, valamennyi alak az egységes, zárt kompozíció szolgálatában áll.”<sup>34</sup> Sajnos nem derül ki, hogy a monográfus az eredeti függönyt, esetleg a szintén nagyméretű kompozíciós vázlatot még élőben látta-e; a szakirodalom szerint a függöny maga az épület két világháború közötti modernizálásakor elveszett,<sup>35</sup> a terv-



6. Liezen-Mayer Sándor:

Tanulmányrajz a hannoveri színház függönyéhez, 1895 körül.  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály

ről pedig nem lehet tudni. Az MNG grafikai osztályának tulajdonában található egy rajz *Tanulmány a Gärtner téri színház függönyéhez* címmel, amely Benkó oeuvre-katalógusában is szerepel, s amely a kompozíció egyik alakjának tanulmányfiguráját ábrázolja.<sup>36</sup> Ez a rajz éppen a festménnyel ellenkező benyomást kelt: részletező, az akadémiai képzés alaposságáról tanúskodó drapériatanulmány. Így továbbra is csak az egyetlen ismert reprodukció alapján alkothatunk képet a nagyméretű tervről, amely Benkó szövegével megegyezően valóban inkább a festőiségre, a kiegyensúlyozott kompozícióra fekteti a nagyobb hangsúlyt, mint egy túlsúlyolt allegorikus jelentésalapra; inkább az allegorikus hagyomány felelevenítéséről beszélhetünk, mint komoly szándékú felhasználásáról. A kompozíció kialakításában a legnagyobb hangsúly látszólag a dekoratív csoportfűzésre esett, a figurák csoportosítása lényegében ennek lett alárendelve, nem pedig a magasabb allegorikus jelentésnek. Az allegorikus tartalom ugyanis a 19. század folyamán feltétlenül veszített vonzerejéből, erre az időre egy-egy nagy allegorikus kompozíció már inkább „deklasszálódott hangulatot áraszt”.<sup>37</sup> Az allegorikus nyelv motívumai, amelyek az *Allegoriendebatte* idején és azt





7. Liezen-Mayer Sándor:  
Tanulmányrajz a hannoveri színház függönyéhez, 1895 körül.  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály



8. Liezen-Mayer Sándor:  
Tanulmányrajz a hannoveri színház függönyéhez, 1895 körül.  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály

követően még képesek voltak a megújulásra, idővel sablonokká merevedtek, és az allegória bármilyen fajta alkalmazásánál a folyamatos tipológiai elszegényedés figyelhető meg<sup>38</sup> – ez éppen úgy érvényes a profán vagy vallásos falképciklusokra, mint a színházi függönyökön felbukkanó allegóriákra. Ezért is választotta Makart a dekoráció túlhangsúlyozását és az allegóriaként is funkcionáló illusztrációt mintegy az elavult függöny-ikonográfia megújítási kísérletének, és ezért tűnik úgy, mintha Liezen-Mayer számára sem a kiüresedett allegorikus többértelműség, hanem sokkal inkább a formai, kompozíciós kérdések lennének fontosak. Sorsa az összes többi ismert festett függönyhöz hasonló: mivel funkcionális tárgyként már hasznavehetetlenné vált, műtárgyként pedig nyomorúságos állapotban volt, a pusztulás illetve elvesztés ténye mindenféle romantizálás nélkül kerül megállapításra.<sup>39</sup>

A magyar művész másik ismert függönye a már a bevezetőben is említett, a hannoveri színház számára megrendelt méretes papírmunka, amelyet 1896-ban, alig két évvel halála előtt rajzolt. Az ezt megelőző eredeti függönyt Artur Ramberg (1819–1875) német festőművész tervezte, de az megrongálódott, s a II. Vilmos által adományozott követ-

kező függöny elkészítésére Liezen-Mayer Sándort kérték fel. A függönyhöz készült, a Magyar Nemzeti Galériában őrzött két festményvázlat,<sup>40</sup> a nagyméretű, de nem 1:1 arányú rajz, de még inkább az előkészítő kartonok segítséget nyújthatnak abban, hogy elképzeljük az eredetileg kilenc méter magas és tizenkét méter széles függönyt. A Gärtner téri és a hannoveri függönyt összevetve kiderül, hogy lényegében ugyanarról a kompozícióról van szó: a felhőkön trónoló központi figura Apolló, kezében lant, körülötte játszadozó puttók. A kompozícióban helyet kapó további figurák mintha egy nagy, lendületes körtánc részesei lennének, miközben kisebb csoportokba tömörülnek. Balra múzsákat megszemélyesítő nőalakok láthatók (Történelem, Tragédia, Komédia), közöttük a História is helyet kapott, a másik oldalon éneklő és táncoló figurák, akik a színjátszás különböző mozzanatait jelenítik meg. A főalak alatti részben puttók láthatók bőségszaruuval.<sup>41</sup> Az alakokat a színvázlatokon szépen kidolgozott, két felső oldalán ívesen záródó architektonikus keret veszi körbe, amely a bécsi dekorativitás visszafogott, megszelídült változata, s valószínűleg inkább a színpad architektonikus keretéhez igazodik.



A ceruzával (!) készített, nagyméretű rajzon a csoportfűzés sokkal pontosabban nyomon követhető, mint a színvázlatokon. A Grafikai Osztályon őrzött előkészítő kartonok a kompozíció nagyobb csoportjait mutatják, s négyzethálós raszterük a végleges kompozíció méretére enged következtetni. E kartonokon Apolló, a História, a múzsák alakjai, az éneklők és a bőségszarut kiöntő puttók csoportjai láthatók.<sup>42</sup> Arról nincs adat, hogy Liezen-Mayer megrendelésre másolta-e le saját korábbi művét vagy önszántából választotta-e ugyanazt a kompozíciós elrendezést. Ugyanakkor a ceruzarajzon jelentős különbség figyelhető meg a festett kompozíciókhoz képest: az architektonikus keretet Liezen-Mayer elhagyta, helyette a mű alsó sávjában Hannover akkori tetőprofilja jelenik meg a város jellegzetes épületével, a Marktkirche tornyával. Az idős mesternek a részletekhez való hűségéről, illetve magáról a végleges formáról tanúskodik az az előkészítő kartonja, amely a városrészletet mutatja,<sup>43</sup> s amelyen egy adott nézőpontból majdnem az összes látható épületet igyekezett megörökíteni. A művész munkásságában szinte alig találkozhatunk tájképpel, városi látképpel pedig még kevésbé.<sup>44</sup> A kartonon látható vedutarészlet is inkább egyfajta próbálkozásnak tetszik, vélhetőleg a koncepció fontos elemét képezte a Hannoverhez való konkrét kötődés; a művész igyekezett „rákészülni” a tőle meglehetősen távol álló műfaj formai problémáinak – jellegzetes városképi körvonal létrehozása – megoldására. Különös, szinte elidegenítő hatást kelt a komplett, kidolgozott, egyértelműen múltidéző, akadémikus hatású allegorikus kompozíció, amely a valóságos, nagyon is hűen megjelenített korabeli *skyline* felett lebeg.

G. A. Horst, aki cikkében úgy emlékezik meg erről a függönyről, illetve egy előkészítő állapotáról, mint aki személyesen látta, azt állítja, hogy színezése nagyon egységes, és a művész az architektonikus keretre még több figyelmet fordított, mint korábbi munkájánál.<sup>45</sup> A nagy rajz ismeretében tehát valószínű, hogy az a középrész számára készült, ami köré Liezen-Mayer hangsúlyos keretezést tervezett. Az eredeti függöny ismerete nélkül sajnos nem állapítható meg, hogy a színházépület architektúrájához igazodó keret, illetve a városképi ábrázolás

összeillesztésének izgalmas művészi feladatát a művésznek miképpen sikerült megoldania.

Hans Makart függönyei nem csupán formai és tartalmi újításaikkal, hanem viharos történelmükkel is rövid időre a figyelem középpontjába helyezték ezt a különleges, összetett műfajt. Miközben Liezen-Mayer mindennek közvetlen tanúja volt, saját függönytervében nem vitte tovább e tapasztalatokat. A hannoveri színházhoz készült terv időben már annyira kicsúszott a függönyfestés korszakából, hogy valószínűleg semmilyen külső körülmény sem készítette a művészt arra, hogy újításokon gondolkodjon. Harminc év elteltével újrafelhasznált allegóriája is arról tanúskodik, ami már ekkorra nyilvánvalóvá vált: a függönyök dekorálása a század elejének látványos felfutását, majd virágkorát követően a korszak végére részben automatikus és némiképp kiüresedett gesztussá vált. Az ekkortájt megfestetett, bár már igen kevés számú függöny csupán a korábbi motívumok újabb problémák felvetése nélküli ismétlése: az allegorikus keret adott esetben megmaradt, de sem tartalmi, sem kompozíciós szempontból nem kívántatott újítás – vélhetőleg sem a megrendelő, sem a nézők részéről. Egyre inkább elterjedt a korábban Schinkel által is szorgalmazott csupasz, dúsan redőzött drapériafüggöny, majd a századfordulót követő teljesen új típusú színjátszásból végképp kiszorult. A színházi függönyökről szóló egyetlen monográfia szerint a 19. században a függönyfestészet szinte teljes egészében az akadémia professzorainak és a történeti festőknek a kiváltsága lett; az itt fel nem sorolt számos kompozíció is zömében az ő munkájuk.<sup>46</sup> Ezek megismerésének, jeleneteik értelmezésének mind az allegorikus ábrázolások, mind az illusztrációkutatás, mind a historizmus nagy képei szempontjából jelentősége lehet, de a színházi függönyökre tekinthetünk az alkalmazott és autonóm művészetek egységének – vagy más szempontból átjárhatóságának – utolsó tanúiként is. Liezen-Mayer Sándor munkássága bár ismertnek tetszik, valójában igen kevés műve forog akár múzeumi, akár magántulajdonban, s ez vonatkozik mind festői, mind rajzi-grafikai tevékenységére is. Az időnként előkerülő vagy felmerülő művek azonban mindig újabb nézőpontokat engednek a 19. század második felének művészetére.

## JEGYZETEK

1 A tanulmány a Liezen-Mayer Sándor irodalmi illusztrációs munkásságáról szóló doktori disszertáció zárófejezete: *Hessky Orsolya: „Azzal vagy egy, kit megragadsz”*. Az irodalmi illusztráció XIX. századi történetének egy fejezete, különös tekintettel Liezen-Mayer Sán-

dor Faust-illusztrációira. PhD-dolgozat, ELTE Művészet-történeti Intézet, 2015.

2 Liezen-Mayer Sándor: A hannoveri színház függönyterve, 1895 körül. Papír, ceruza, 3514 × 4475 mm. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

(MNG), Festészeti Osztály, ltsz.: 86.60 T. Vö.: *Benkó Gizella*: Liezen-Mayer Sándor. A budapesti kir. Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem művészettörténeti és keresztényrégészeti intézetében készült doktori értekezés. Budapest 1932 (a továbbiakban *Benkó* 1932), 34.

3 Vö.: *Karl Bachler*: Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und in Österreich. Bruckmann, München 1972 (a továbbiakban *Bachler* 1972).

4 A színházi függöny mint funkcionális tárgy színháztechnikai leírások tárgyát képezi, ezzel kapcsolatban is létezik szakirodalom, de témánk szempontjából nem fontos. Az illusztrált függöny – mint képzőművészeti műfaj – szakirodalma elenyésző, egy-két kötetben és tanulmányon kívül semmit sem találunk. *Bachler* 1972 összefoglalója minden egyéb, monográfiákban alkalmanként előforduló függöny-leírások alapját képezi. A festett függönyökkel kapcsolatos ismereteimet én is ebből a műből szereztem, ha másképpen nem jelölöm. A könyv egyes passzusainak hivatkozása megtalálható Sinkó Katalin Galavics Géza köszöntésére írt tanulmányában: *Sinkó Katalin*: Magyarország géniusza és a múzsák temploma. Joseph Abel előfüggönye a Pesti Királyi Városi Színházban, 1812. In: Bubryák Orsolya szerk.: „Ez világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére. Gondolat, Budapest 2010, 507–522.

5 *Timo John*: Adam Friedrich Oeser (1717–1799). Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit. www.goethezeitportal.de/digitale-bibliothek/forschungsbeitraege/autoren-kuenstler-denker/oeser-adam-friedrich/john-oeser/john-oeser-allegorie.html Letöltve: 2015. február 20. Vö.: *Robert Keil*: Heinrich Friedrich Füger (1751–1818). Nur wenigen ist es vergönnt das Licht der Wahrheit zu sehen. Amartis Verlag, Wien 2009, 56–57.

6 *Johann Joachim Winckelmann*: Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban (1756), illetve Versuch einer Allegorie besonders in der Kunst (1766). Vö.: *Radnóti Sándor*: Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következmények. Atlantisz, Budapest 2010.

7 *Bachler* 1972 alapján összefoglalja *Sinkó* i. m. 2010 (4. j.).

8 *Bachler* kötete elején a manapság használatban lévő függöntípusokat ismerteti, amelyekhez utóbb a téma kibontása folyamán még számos egyéb függöntípus is csatlakozik.

9 *Belitschka-Scholz Hedvig*: A német nyelvterület színháztársa a XVIII. században. In: A színház világtörténete. 2. kötet. Főszerk.: Hont Ferenc. Gondolat, Budapest 1986, 344–361.

10 *Michael Wenzel*: Adam Friedrich Oeser. VDG, Weimar 1999; *John* i. m. (5. j.) 2015.

11 *Johann Wolfgang Goethe*: Költészet és valóság. Fordította: Szöllősy Klára. Európa Könyvkiadó, Budapest 1982, 278.

12 Ismerteti *Bachler* 1972, 39–40; *John* i. m. (5. j.) 2015.

13 *John* i. m. (5. j.) 2015.

14 *Bachler* 1972, 42.

15 Sinkó Katalin egy korabeli leírásra hivatkozva a kompozíció hazafias, állampatrióta jelentéstartalmát, majd ennek kapcsán a pesti Német Színház Joseph Abel által készített főfüggönyének hasonló vonatkozásait elemzi. *Sinkó Katalin*: A művészettörténet nemzeti látószöge. Kánonok és kánontörések. In: Király Erzsébet, Róka Enikő, Veszprémi Nóra szerk.: XIX. Nemzet és művés-

zet. Kép és önkép. Kiállításkatalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2010, 55–106, 68–69.

16 *Regine Timm* hrsg.: Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Hannover 1986, 24–29, 158.

17 „A jelenet függönye, amely leeresztésekor a színház s díszítése részének tekintendő, bíborvörös anyagból legyen, amelyen például a proscénium oszlopai és a királyi páholy függőihöz hasonló arany csillagok díszelnek. A függönynek ezen egyszerűsége és a színház más díszével való egyezése azért is különösen fontos, hogy az előadás eszméjét semmi se zavarja meg.” – írta Schinkel. Idézi: *Bachler* 1972, 72.

18 Itt kell megemlítenünk a gödöllői Grassalkovich-kastély barokk színházát, amelyet néhány évvel ezelőtt állítottak helyre, s igen fontos, ritka fennmaradt emléke az európai barokk kori kastélyszínházaknak. A gödöllői 1782–1785 során készült el korabeli előképek alapján, s elsősorban nagyszámú tologatható díszletfüggönye miatt volt híres. Ezek írott forrásokból ismertek, amelyek festett főfüggönyről ugyan nem emlékeznek meg, de a színház felszereltségét és ráfordítását tekintve valószínűleg létezhetett. Vö.: *Papházi János*: Ismertető a gödöllői királyi kastély barokk színházáról idegenvezetők részére. Kézirat 2003. Ez az összeállítás a gödöllői barokk kastélyszínház rekonstrukciójának ismertetése kapcsán részletesen beszámol más korabeli kastélyszínházak működéséről, felszereléséről, elhelyezve a gödöllői színházat a 18. század végi közép-európai színházi életben. A kézirat rendelkezésre bocsátásáért köszönetemet fejezem ki Papházi Jánosnak és Kaján Mariannának, a Gödöllői Királyi Kastély Múzeum munkatársainak. L. még *Varga Kálmán*: A gödöllői kastély évszázadai. Budapest 2000, 130–131, irodalommal.

19 *Bachler* 1972, 58–63. (37. repr.)

20 *Bachler* 1972, 120.

21 *William Shakespeare*: Szentivánéji álom. Második felvonás, 2. szín. Fordította: Arany János.

22 Ismeretes még egy egyértelműen irodalmi műből merítő színházi függöny-kompozíció (terve): a frankfurti új opera (Neues Opernhaus) számára tervezett, 1879-ben készített kartonokon Goethe Faustjának bevezető jelene, az Előjáték a színpadon látható Eduard von Steinle tervei alapján. Vö.: *Bachler* 1972, 120. Szintén a Faust egy részlete került a Bonaventura Genelli által tervezett kartonra, amely ma a müncheni Schack Galerie-ben látható. Vö. *Wolfgang Wegner*: Die Faustdarstellung vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Amsterdam 1962, 83.

23 *Renata Kassal-Mikula, Elke Doppler* hrsg.: Hans Makart. Malerfürst. Historisches Museum der Stadt Wien. Ausstellungskatalog, Wien 2000, 94–100; *Gerbert Frodl*: Hans Makart. Werkverzeichnis der Gemälde. Hrsg. Agnes Husslein-Arco. Wien 2013, 142–144, Kat. 213.

24 *Kassal-Mikula* i. m. (23. j.) 96. Szentivánéji álom [Sommernachtstraum], olaj, vászon, 118, 5 × 132,5 cm, Wien Museum, ltsz.: 30.303

25 *Bachler* 1972, 118–119.

26 A festmény további történetéről: *Kassal-Mikula* i. m. (23. j.) 95; *Frodl* i. m. (23. j.) Kat. 244. Bacchus és Ariadné (Ariadné diadala) [Bacchus und Ariadne, Der Triumph der Ariadne], olaj, vászon, 467 × 784 cm, Österreichische Galerie Belvedere, ltsz.: 2097.



27 Kassal-Mikula i. m. (23. j.) 100.

28 Ezeken kívül Makart készített még néhány függönytervet, többek között Reichenberg vagy Karlsbad számára, sőt a salzburgi Városi Színház (Stadttheater) Mozart-függönyét 1892/93-ban, már Makart halála után, de az ő tervei alapján a bécsi Goltz fivérek kiviteleztek. Ez a kompozíció nem irodalmi szöveghez kapcsolódva készült, hanem a zeneszerző apoteózisa, vélhetőleg Makart saját invenciója: Mozart egy lépcső tetején álló padon ül, körülötte muzsikáló amorettekből álló égi zenekar, angyszerűen öltöztetett, különböző hangszereken játszó leányalakokkal, mindenféle virágcsokrok és -füzerek, a felület zsúfolásig töltve dekoratív elemekkel. Jobbra és balra egy-egy nagyobb méretű architektúra-fülke látható, bennük Mozart legismertebb operáiból vett jelenetek – így végső soron ez a kompozíció is tekinthető illusztrációnak is. Kassal-Mikula i. m. (23. j.) 94–95.

29 Bakó Zsuzsanna: Történelmi festészetünk és a müncheni akadémia. In: Hessky Orsolya szerk.: München magyarul. Kiállításkatalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2009, 67–83, 78.

30 Josef Heinzelmann hrsg.: 100 Jahre Theater am Gärtnerplatz, München (1865–1965). Festschrift. Emha Verlag, München 1965, 36. – Wagner István Wágner Sándorról írt monográfiájában megjegyzi, hogy ezt a függönyt Liezen-Mayer bizonyos korabeli sajtóhírek szerint Wágner Sándorral együtt készítette, de ennek ezen kívül semmilyen igazolását nem találtam. Wagner István: Wágner Sándor. Kézirat, MNG Adattár, ltsz.: 24581/2009, 34–36.

31 A műnek jelenleg csak a kompozíciós vázlatát ismerjük, MNG Festészeti Osztály ltsz.: 1613.

32 Vasárnapi Ujság 1865, 580. Idézi (német nyelven): Anna Szinyei Merse, Zsuzsanna Bakó hrsg.: Ungarn und die Münchner Schule. Ausstellung der Bayerischen Vereinsbank, der Deutsch-Ungarischen Gesellschaft und der Ungarischen Nationalgalerie. Ausstellungskatalog, München 1995, Kat. 5. Ezzel kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy az ezen a kiállításon bemutatott mű nem a Gärtner téri színház függönyéhez készült terv, mivel a Festészeti Osztályon téves cím alatt került beletárolásra,

s a Gärtner téri színház függönyének tartották a szintén a hannoverihez készült kompozíciót. A gyűjteményben lévő függönytervek mind a hannoveri színházhoz készültek. Liezen-Mayer Gärtner téri függönyéről Bachler is csak megemlékezik: Bachler 1972, 121; l. még: Benkó 1932, 17–18.

33 G. A. Horst: Alexander von Liezen-Mayer. Die Kunst unserer Zeit 1899 (11) 33–56, 41.

34 Benkó 1932, 17.

35 Bachler 1972, 121.

36 Liezen-Mayer Sándor: Tanulmány a Gärtner téri színház függönyéhez, a Tragédia alakja. Papír, szén, kréta, 618×450 mm, j. n., ltsz.: 1905-1545. Benkó 1932, 49.

37 Széphelyi F. György: Allegóriák a korszak festészetében és grafikájában. In: Szabó Júlia, Széphelyi F. György szerk.: Művészet 1830–1870. Kiállítás az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport és a Magyar Nemzeti Galéria közös rendezésében, Magyar Nemzeti Galéria. Katalógus, Budapest 1981, 66–73, 66.

38 Uo. 67.

39 Bachler 1972, 121.

40 Liezen-Mayer Sándor: A hannoveri színház függönye, vázlat. Olaj, vászon, 125×132,5 cm, ltsz.: 2630.

41 Részletes leírását l. Benkó 1932, 34. és Bachler 1972, 121–122, valamint: Jobbágyi Zsuzsa: Liezen-Mayer Sándor: A hannoveri színház függönyterve. In: Imre Györgyi szerk.: A modell. Női akt a 19. századi magyar művészetben. Kiállításkatalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2004, 364.

42 Apolló, 1895 körül, papír, grafit, kréta, 2450×2035 mm, ltsz.: 2246; História, 1895 körül, papír, grafit, kréta, 3040×2755 mm, ltsz.: 2248; Múzsák, 1895 körül, papír, grafit, kréta, 3000×2800 mm, ltsz.: 2250; Éneklő alakok, 1895 körül, papír, grafit, kréta, 2020×2920 mm, ltsz.: 2249; Puttók, 1895 körül, papír, grafit, kréta, 2700×3000 mm, ltsz.: 2251.

43 Veduta részlete, 1895 körül, papír, grafit, kréta, 1810×2905 mm, ltsz.: 2247.

44 Vö.: Benkó 1932, oeuvre-katalógus: 47–58.

45 Horst 1899, 43.

46 Bachler 1972, 132.

## FUSION OF APPLIED AND AUTONOMOUS DESIGN IN BORDER AREAS OF FINE ART: ABOUT TWO CURTAIN DESIGNS OF SÁNDOR LIEZEN-MAYER

Stage curtains are works in the border zone between applied art and high art, having a special place on account of their function and peculiar theme in the oeuvre of some 19<sup>th</sup> century artists. In that of Sándor Liezen-Mayer the salient places are taken by painting and literary illustration, but in indirect relationship with illustration his commissions to design stage curtains also constituted an organic part of the oeuvre. Designing the program and executing the painted stage curtains was squeezed to the periphery of 19<sup>th</sup> century painting, whereas in that-time art life it had an important place as an artistic task of great prestige since the late 18<sup>th</sup> century. With the demotion of allegoric representations into the background the huge surfaces of stage curtains began to feature compositions of a different type, which drew partly on the earlier stock of allegorical elements and partly on literary motifs.

Liezen-Mayer's contemporary and former colleague at the Academy Hans Makart produced the important pieces of the last great period of curtain decoration, which might have partly been the model for the Hungarian artist, too. Liezen-Mayer's two curtain designs known today are from the beginning and end of his career, as if framing the oeuvre. The two designs separated by some thirty years are variants of the same allegorical scene: Apollo, the ancient god of arts is seen in an easily interpreted composition, surrounded by diverse attributes and allegorical figures as an illustration of the mythological tradition. Only plans survive of the two – colour schemes and large cartoons –; the comparison of the two provides a firm basis to trace the change in the artist's outlook over his career.

HESSKY Orsolya, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály / Hungarian National Gallery, Department of Graphic Art, Budapest, orsolya.hessky@szepmuveszeti.hu

*Kulcsszavak:* Liezen-Mayer Sándor, színházi függöny, allegória, Hans Makart, Apolló, színvázlat, karton / *Keywords:* Sándor Liezen-Mayer, stage curtain, allegory, Hans Makart, Apollo, colour scheme, cartoon